

## Un corpus, múltiples archivos: la producción de Xul Solar en el museo artístico contemporáneo

Sabrina Gil

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

### Resumen

Este trabajo surge de reflexiones sobre el archivo durante una investigación sobre Xul Solar. Se abordan cuestiones metodológicas en beneficio de un sentido posible (y operativo) de la noción de archivo propuesta por Howard Becker, que supone el empleo de representaciones de lo social como *ficheros*. Desde esta concepción, enriquecida desde la sociología, en la que el archivo resulta un modo de hacer y usar productos culturales, analizamos los montajes que realiza el museo artístico contemporáneo sobre Xul Solar. Para ello, confrontamos dos muestras retrospectivas: una en Latinoamérica a fines del siglo XX, otra en Europa a comienzos del XXI.

XUL SOLAR – ARCHIVO – MUESTRAS – MUSEOS

### 1.

Esta comunicación surge de reflexiones iniciales sobre la compleja noción de archivo, motivadas por nuestra investigación actual, en la que analizamos la producción pictórica y escrita del artista argentino Xul Solar (década del veinte); en particular, su proyección americanista que, entendemos, despliega a partir de la combinación palabra / imagen. Este trabajo nos condujo a la exploración de definiciones y reflexiones teóricas sobre la noción de archivo, la cual, si bien fundamental para la práctica historiográfica (mi disciplina de base), es frecuentemente sometida a reducciones, ya de orden topológico (el archivo es el lugar donde se conserva la memoria y se accede al pasado), ya nomológico (el archivo sería el lugar de la ley) (Derrida 1995); reducciones que suelen desconsiderar implicancias epistemológicas y metodológicas.

Las particularidades de nuestro objeto de estudio, cruzado por tensiones y temporalidades diversas, demandan una revisión y ampliación de la noción de archivo, pues el análisis de la producción de Xul Solar supone al menos: un relevamiento en *archivos* para acceder a material documental; también, un análisis de los *archivos* utilizados por el artista, reconfigurados visualmente en sus acuarelas; y, además, de los *archivos* que se producen con sus obras. Estas facetas de la noción la vinculan simultáneamente con otras, también complejas, como: fondo documental, colección, catálogo, biblioteca, muestra artística, etc., a la vez que traccionan lo privado y lo estatal, lo particular y lo público. Son facetas y nociones que, al densificarse, ponen en cuestión las relaciones entre el lugar del investigador, el museo, la biblioteca y el archivo, que pensamos, con Bruno Latour, como nodos de “una vasta red en la que no circulan ni signos ni materias, sino materias convirtiéndose en signos” (1999: 161). El dominio erudito se ejerce no directamente sobre los fenómenos, sino sobre las inscripciones que les sirven de vehículo, en la medida en que estos circulan a través de redes de transformación que los someten a un doble movimiento de reducción y ampliación (universalizan a la vez que limitan a un único sentido). Desde esta perspectiva, la noción de archivo –central en estas reflexiones– se *expande* y compromete la red de relaciones en que se produce el conocimiento, desestabilizando cualquier reducción.

Dado que estas reflexiones surgen, como dijimos, desde una investigación y pretenden enriquecerla, nos referimos a ejemplos específicos de la misma: en principio, respecto de algunas cuestiones metodológicas del trabajo de archivo que realiza el investigador, en beneficio de un sentido posible (y operativo) de esta noción propuesto por Howard Becker (2009), que supone el empleo de representaciones de lo social como *ficheros* a disposición para todas las preguntas y usos que cualquier usuario desee formular. Desde esta concepción, el archivo resulta un modo de hacer y usar productos culturales, que posibilitaría una apropiación rebelde en relación con los “fines” deparados por su productor original.

## 2.

La primera definición de archivo se vincula con la tarea que realizamos en esta etapa, un relevamiento de material documental en el archivo privado de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Allí se conserva material organizado en parte por el artista, y en parte, por su viuda. Se trata de correspondencia, recortes periodísticos, catálogos de sus exhibiciones, cuadernos (de bocetos o en los que registraba sus visiones metafísicas), su biblioteca (con libros dedicados por su amigo Borges) y una importante colección de pinturas y objetos realizados por Xul. La Fundación se encarga de recuperar, inventariar y preservar los documentos que lo conforman, a la vez que ejerce un control sobre el acceso a ellos y su circulación. Aquí aparece el archivo en una doble condición: como herencia cerrada, señalando hacia el pasado, y como autoridad sobre el documento (un fondo y una institución, un lugar y una autoridad).

Tal como señala Vidal-Naquet hemos superado aquella visión de Michelet, el conservador de los archivos, quien “veía menearse ante sí a las figuras que creía resucitadas” (1999: s/p). El archivo concebido como lugar de la memoria se desestabiliza y es hoy, para el historiador, un lugar de trabajo más entre otros, cuyo material no está dotado de inmediatez, ni habla del pasado más de lo que habla del presente. Es común que algunos historiadores, con una sorprendente naturalidad, se refieran a su trabajo de relevamiento en archivos con la frase “hacer archivo” (estoy haciendo archivo en... voy a hacer archivo en... etc.), lo cual (aun cuando el historiador no reflexione sobre ello e incluso no lo acepte) supone *producir* el archivo, *crearlo*, *fabricarlo*. De este modo, las “huellas” del pasado, no se encuentran en el archivo, sino que las crea (las *hace*) el investigador. Esto daría cuenta de una transformación del archivo: de fondo documental preservado en una institución (que pretende totalidad), a un recorte realizado por el historiador, a quien se transfiere la autoridad sobre los documentos, puesto que él es quien selecciona e interpreta (de modo tan subjetivo como la elección de sus problemas y métodos de trabajo).

Mucho se ha escrito y debatido sobre esta cuestión, por lo que no nos detenemos en ella, sino que avanzamos hacia otro deslinde de la noción que nos ocupa desde el uso y la actualización de archivos que el artista realiza en su producción. En nuestra investigación, resulta insoslayable, en las acuarelas de Xul desde 1923 hasta fines de la década, la recuperación y construcción de un archivo visual latinoamericano, amplio en términos espaciales y temporales, puesto que recupera deidades precolombinas del continente y se desplaza desde el Río de la Plata a Mesoamérica. Por la actualización de este archivo, *se apropia de* (y resemantiza) las fuentes que dan peso a su utopía de integración americana.

## 3.

Debido a ese carácter ineludible que mencionamos y dada la importancia para el análisis de este objeto, nos detendremos en un ejemplo, a través de la acuarela *Tlaloc* de 1923. Su nombre remite a una de las deidades más antiguas de Mesoamérica: el dios de la lluvia. Según José Condel (2008), en las representaciones de este dios su imagen suele estar acompañada de un báculo ondulante en forma de serpiente, que representa el rayo; sus ojos, boca, bigote y nariz son representados como volutas, el rostro pintado y vestido con un traje de papel y un tocado de plumas. En la acuarela de Xul se destaca, en primer plano, una figura antropomorfa que posee los atributos visuales y simbólicos de Tlaloc: las plumas, el disco de oro, el ojo visible como voluta, bigote, pintura facial y, atravesando el brazo derecho, una flecha ondulada descendiente, a la manera de bastón serpentiforme. En sus manos y cabeza hay rectángulos celestes y una figura geométrica quebrada del mismo color que emerge de su boca; los cuales se asocian con el torrente de agua, a través de las palabras “agua” y “Tlaloc” que las acompañan. La figura avanza en un entorno abstracto, muy despejado. En la parte inferior, hay unas pocas bandas horizontales, en verde oscuro, marcando el ritmo de lectura; entre ellas, peces-serpientes, se mueven en la misma dirección que Tlaloc. En la parte superior se ve el astro solar, casi del

mismo color que el fondo, dos bandas celestes (como nubes) y dos flechas descendientes. Las formas figurativas están dispuestas en el espacio de manera no convencional; distribuidas por bandas rítmicas, en un entorno abstracto. Como señalamos, están presentes también el nombre del dios, letras del nombre y la palabra “agua.”



Xul Solar “Tlaloc”, 1923, acuarela sobre papel, 26 x 32. Colección F. Traba, Bs As

Podría leerse aquí una referencia al imaginario precolombino sin que éste implique la noción de archivo. No obstante, los estudios de Armando y Fantoni (1997) vinculan estas obras específicamente con los códices aztecas, los cuales, al igual que las acuarelas de Xul, son representaciones planistas concebidas para ser narradas e interpretadas, estructuradas en torno a un motivo central humano en fondo geométrico y despejado. Identifican en las obras del artista un conjunto de ideas provenientes de Mesoamérica antigua: concepciones cosmogónicas que plantean movimientos de creación y destrucción, principio de dualidad y función del sacrificio como generador de vida y movimiento. En un trabajo de comparación de formas, encuentran en las acuarelas de Xul elementos que remiten a los Códices como: volutas de habla, serpientes como báculos, pintura facial, bandas, fondos despejados de color ocre (como el papel de amate en el que se realizaban los Códices), entre otros. Por ejemplo, y como anticipamos, señalan que el personaje central de Tlaloc posee los atributos que el Códice Bórbónico asigna a las deidades de la lluvia: pintura roja en el rostro, disco de oro sobre el pecho, corriente de agua, tocados de medialuna, así como en otras acuarelas encuentran elementos de los Códices Florentino y del culto a Quetzalcoatl. Del mismo modo, identifican las colecciones de arte precolombino que pudo visitar Xul en Europa entre 1912 y 1924, y los libros y catálogos sobre arte precolombino que trajo de allí (como *A Short Guide to the American Antiquities in the British Museum*, que se conserva en la Fundación Pan Klub), de los que pudo obtener información para reconvertir el imaginario precolombino en su propio archivo visual.

Por otra parte, la utopía de integración americana de Xul Solar incluye, desde los años veinte, la creación de un idioma, el *neocriollo*, que define como “una amalgama de español y portugués: estudiada para futura lengua de nuestro continente” (Solar en Artundo 2006: 55). En las propuestas lingüísticas de Xul, el lenguaje es un repositorio de palabras y reglas a disposición para ser utilizadas e intercambiadas, de modo que se potencie tanto la lengua como el sujeto que la utiliza; esto no es otra cosa que un archivo que puede ser utilizado según necesidades y deseos, definición sobre la que volveré más adelante. La recuperación de archivos y la concepción del idioma como un archivo no es exclusiva de Xul: puede apreciarse una sintonía entre sus propuestas y las del joven Borges, quien en su temprano ensayo “El idioma infinito” de 1926, dedicado a Xul, propone “despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo” (2011a: 40).

#### 4.

Los artistas a lo largo de la historia han recogido (y construido) archivos como parte de su producción y su construcción de filiaciones y tradiciones (pienso en la pintura religiosa por ejemplo). Desde la segunda mitad del siglo XX, son conocidos casos de artistas que utilizan o construyen archivos en sus obras, a la vez que ponen en jaque la relación misma entre archivo y memoria. Huelga mencionar a: Christian Boltanski, por ejemplo, en sus *Archivos del corazón*, donde conserva el sonido de los latidos de los visitantes, a la vez que los utiliza en instalaciones como *No man's land*; Andrés Orjuela, quien construye un archivo de “muestras” de las imágenes a color de “baños de sangre” publicadas en los medios gráficos mexicanos o Pierre Alechinsky, quien utiliza documentos de la historia civil y comercial de la modernidad europea para convertirlos en superficies, soportes para sus pinturas, dándoles, como dice Carlos Fuentes “una prolongación inesperada pero también un Certificado de su abolición” (2006: 223).

Lo anterior remite a una dimensión también insoslayable a la hora de analizar archivos, en particular, archivos visuales: “Pienso en México cuando veo los papeles de Alechinsky” (Fuentes 2006: 213) reflexiona Carlos Fuentes, pues ve y lee esos papeles que hablan de Europa a través de su propio archivo mexicano, latinoamericano. Se expone así, uno de los aspectos más interesantes de la red en que tejemos la noción: pensarla como un *modo de usar* los productos culturales. Howard Becker describe dos maneras de utilizar representaciones de lo social: en forma de *argumentación* y en forma de *archivo* (2009: 33). Las representaciones provenientes de las ciencias, ámbitos dominados por productores, asumen como forma característica la argumentación: una presentación organizada del material que estructura los aspectos que el productor quiere dejar claros y nada más. En cambio, en los ámbitos dominados por usuarios, como las artes, se emplean las representaciones y los discursos como “ficheros,” como “archivos” a ser revisados, según anticipé, en búsqueda de respuestas a preguntas que un usuario competente tenga en mente, como fuente de información que se presta, por igual, a variados usos. En esta concepción, el archivo no es un conjunto de objetos ni el lugar que los nuclea, ni la autoridad que los controla, sino *modos de hacer y usar* productos (2009: 37).

En este sentido pensamos que la utopía de integración americana de Xul se desarrolla *como un archivo*. Esto es, las imágenes están puestas a disposición de los usuarios para ser interpretadas, siguiendo fines que pueden ser distintos de los deparados por el artista, acordes a necesidades y preguntas de quien interprete y a los diferentes contextos sociales en que son leídas. Según nuestros problemas de investigación, señalamos anteriormente que las acuarelas de Xul Solar *configuran* (en tanto *dan forma*) un *archivo* visual latinoamericano para el cual el artista *seleccionó* el repertorio de los Códices aztecas y palabras en *neocriollo* -con su particular fusión de español y portugués. En la configuración de este archivo -como espacio simbólico donde se construye y, en segundo término, se conserva esa memoria construida- obtiene el fundamento para su utopía de integración americana. No obstante, podría interrogarse ese mismo archivo visual en otros sentidos, buscando respuesta a otras preguntas, pues como dice Becker, las producciones realizadas a la manera de archivos propician un “uso rebelde los productos culturales” (2009: 38). Señalaremos como ejemplo, dos lecturas de las mismas

acuarelas realizadas en los guiones curatoriales de muestras póstumas de la producción de Xul, una de ellas en 1997 en Sudamérica, y la otra en 2002, en Europa.

En el marco de la consolidación del Mercosur, en 1997 comenzaron a realizarse, en Porto Alegre, las “Bienales de artes visuales del Mercosur.” En cada edición se selecciona un artista al que se rinde homenaje en una exposición individual: el primero de ellos fue Xul Solar. Según Mario Boido “la elección responde a los intereses organizadores que apropian y reinterpretan el arte de Xul para leer en éste la génesis simbólica y espiritual del proyecto encarnado hoy por el Mercosur” (2012: 22). El texto que acompaña el catálogo de obras exhibidas enfatiza el carácter “anticipatorio” y de la producción de Xul en relación al Mercosur. Se destacan frases como “son éstas las obras que, en una posición premonitoria de la unión actual, traducen plásticamente su deseo de unir a los países del Sur” (1997: 12), o bien, “Esperamos que este despertar se dé también al ver las obras que expresan la realidad de su aislamiento, geográfico e intelectual, de su, y nuestra, necesidad de unión con sus pares” (1997: 20). Al referirse al *neocriollo* lo ubica como “interesante premonición del *portunhol* que hoy hablan brasileños y argentinos, sobre todo en zonas de frontera” (1997: 04), y lo define como “idioma oficial de la hipotética *Confederación de los Estados Latinoamericanos del futuro*” (1997: 04, destacado en el original). Xul nunca utilizó expresión similar a confederación, sino otras como “patria grande” o “patria sudamericana,” que denotan un proyecto de unión distinto, enraizado en concepciones señeras del XIX (Bolívar y Martí). Del mismo modo, el *portuñol* expresa la necesidad de comunicación en las zonas fronterizas de dos países, mientras que el *neocriollo* pretende vehiculizar la unidad en una misma nación espiritual. Las acuarelas de Xul son leídas en esta clave, destacando la presencia de banderas de los países sudamericanos, al punto de *ver* la bandera de Bolivia en una acuarela en la que no está (Boido 2012) o *ver* la escarapela argentina en tres pequeños círculos concéntricos en naranja y blanco.

En 2002, el Museo Reina Sofía de Madrid realizó una importante muestra de Xul Solar. Que Xul fuera argentino y que Argentina atravesara, en ese momento, una crisis política, económica y social de gran envergadura, intercedió profundamente en la relectura de su archivo visual, a tal punto que la presentación del catálogo, firmada por el director del museo, cierra con la frase “Argentina, un país del que más que nunca, en este año 2002, queremos estar cerca” (2002: 10). Cuando los argentinos migraban masivamente a España, revirtiendo el ciclo de migraciones del siglo anterior, la muestra ubicó el *neocriollo* en el centro de la producción de Xul, destacando reflexiones del artista sobre las transformaciones idiomáticas producidas en el proceso inmigratorio hacia Argentina, que atravesó fuertemente los debates intelectuales de los años veinte, así como sobre los vínculos lingüísticos entre España y América. Además de eso, enfatizó su acercamiento a las vanguardias europeas y el carácter “excepcional” del creador, calificativo con que se disminuye la importancia de otras propuestas artísticas argentinas del mismo periodo. Las acuarelas que conformaron la muestra de Xul en la Bienal del Mercosur fueron incluidas en esta muestra del Reina Sofía, y a su vez, son las acuarelas que seleccionamos en nuestro corpus; no obstante, la búsqueda de algún tipo de unión americana no se destaca en el guión del museo español.

## 5.

El museo artístico contemporáneo como institución abierta -postautónoma en términos de García Canclini (2010)- permeable a fuerzas sociales, económicas y políticas, evidencia el entrecruzamiento de factores “artísticos” y “extra-artísticos,” otrora discernibles, que intervienen en la relectura y actualización de cualquier objeto de arte, en este caso del pasado. Se pide al arte que ocupe lugares dejados por la política, que se mezcle con economías y regímenes dispares, mientras, en definitiva, comparte con la sociedad una análoga incertidumbre e intenta organizarse en “la *inminencia* de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización” (García Canclini 2010: 22). Esto pone en crisis la función del museo que contribuye a la fijación de relatos nacionales e identitarios a través de la cultura material que organiza y exhibe. La condición histórica de comienzos del siglo XXI, en la que el arte, sus prácticas y sus instituciones se vuelven postautónomos, es aquella “en la que

ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista” (2010: 19). Como afirma Ticio Escobar, quizá la tarea del arte sea ya la de mirar más allá de lo artístico, “el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin: la confusa realidad” (2004: 148).

García Canclini señala que uno de los modos en que el arte sigue estando en la sociedad es trabajando en la inminencia. Como en aquel cuento de Borges que afirma que ciertas situaciones “quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (2011b: 12). Este modo de *hacer* que deja algo irresuelto (no en un estado de contemplación de lo inapresable, sino en tanto disposición dinámica y crítica) trae también aquella tensión entre el *aura*, analizada por Benjamin (1973), como la manifestación de una lejanía, y la *huella*, como la manifestación de una proximidad, aquello que creemos estar buscando en el archivo. Si los objetos no son más que huellas del pasado, el archivo sólo *conserva*; si, en cambio, la huella es lo que se produce en el momento en que el observador del presente imprime su marca sobre los objetos del pasado, el archivo también *transforma*, reconfigura los objetos en el presente: se convierte en un *archivo vivo*.

En esta manera de trabajar con las imágenes en la inminencia, en el punto en que se cruzan su carácter aurático, la omnipotencia de la mirada y la memoria, el objeto aparece ante nuestros ojos, a la vez que se transforma (a la vez que lo transformamos), y despliega un conjunto de imágenes surgidas de la memoria, convirtiendo su espacio visual en tiempo. En definitiva, si como señala Didi-Huberman, siempre ante la imagen estamos ante el tiempo y el presente no cesa de configurarse frente a ella, no podemos menos que pensar el archivo como una trama singular de espacio y tiempo; como nodo de una red en la que se producen desplazamientos en múltiples direcciones, superando el camino lineal entre pasado y presente. De esta manera, los objetos adquieren usos y significados no previstos en su contexto original y pueden convertirse en metáforas, puestos en diálogo con las nuevas estructuras sociales en las que se reconfiguran.

## Bibliografía

- AAVV (2002). *Xul Solar*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Arestizábal, Irma (1997). Sin título, en AAVV *Xul Solar. I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios.
- Armando, Adriana y Guillermo Fantoni (1997). “Dioses y códices prehispánicos en la obra de Xul Solar”. *Ciencia hoy*, vol. 7, n° 37.
- Artundo, Patricia (2006). *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor.
- Becker, Howard (2009). *Falando da sociedade. Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Benjamin, Walter (1973). *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Boido, Mario (2012). *De límites y convergencias: la relación palabra/ imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana.
- Borges, Jorge Luis (2011a) [1926]. “El idioma infinito”. *El tamaño de mi esperanza, Obras completas, t. 2*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (2011b) [1950]. “La muralla y los libros”. *Otras inquisiciones, Obras completas, t. 6*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Condell, José (2008). “Tlalloc, el cerro, la olla y el chalchihuitl. Una interpretación de la lámina 25 del Códice Borbónico”. *Itinerarios*, Varsovia, n° 8: 151-180.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción, Fondec / CAV, Museo del Barro.

Fuentes, Carlos (2003). *Viendo visiones*, México, Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz.

Latour, Bruno (1999). “Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones”. Selgás y Monleón (eds.), *Retos de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.

Rubione, Alfredo (1987). “Xul Solar. Utopía y Vanguardia”. *Punto de vista*, vol. X, n° 29: 37-39.

Vidal Naquet, Pierre (1999). “Historia y memoria”. *Los judíos, la memoria y el presente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.